

MONTSERRAT ROIG: UNA ALTRA MIRADA DE BARCELONA*

Carme Riera

Fa dos anys i nou dies, per ser exacta, moria a Barcelona, on havia nascut, Montserrat Roig, per tantes coses, inolvidable. Com que sóc de les que creuen que la permanència, i fins i tot la pervivència dels morts depèn dels vius, donat que ells segueixen entre nosaltres en la mesura que som capaços de recordar-los, em dispenso a centrar la meua ponència en els textos de l'escriptora catalana. Crec que a la Montse li hauria agradat saber fins a quin punt la memòria de molts dels seus amics li continua essent absolutament fidel, ja que estava obsessionada amb la recuperació del passat i no es cansava d'insistir en la idea que la literatura té, entre altres, aquesta missió principal.

En el seu darrer llibre, *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, Montserrat Roig assegura que "recordem perquè algú abans ha recordat" i cita a Joseph Brodski, que a propòsit de Nadiedja Maudelstam, la vídua d'un poeta rus desaparegut en un camp stalinianà, afirma: "si hi ha un acte d'amor, aquest és la memòria". No pretenc, amb les meves paraules altra cosa que no sigui un senzill acte d'amor cap a qui fou una amiga estimada, o millor, cap a qui segueix sent-ho, encara que la realitat de la seva absència s'imposi i resulti dur, acceptar que la continuïtat d'aquesta amistat depèn exclusivament de nosaltres, que no hi haurà més diàleg amb l'escriptora que el que ja fou, encara que un altre diàleg segueix obert amb els seus textos. L'evocació és, però, molt més perdurable que la vida i a través de la lectura dels seus llibres continuem mantenint una conversa: les seves paraules i els nostres ulls parlen i es reconeixen.

En la vasta producció de Montserrat Roig destaquen pel seu nombre els textos que emanen de l'art d'observar, els reportatges, els

* Aquestes pàgines formen part d'una ponència presentada a Madrid el 19 de novembre de 1993, en el transcurs del II Coloquio Ibérico, del Programa Joan Maragall.

viatges i les semblances i retrats ja que aquests acompanyen gairebé sempre les entrevistes. Si afegim que en la seva obra de ficció una de les eines expressives dominants és la descripció, en la que Roig és mestra, podem considerar que la nostra autora entra de ple en el que s'ha anomenat literatura d'observació. Crec que el fet obeeix a una sèrie de causes predominants, conscientment assumides per l'escriptora catalana. Unes, tenen a veure amb la literatura, altres amb la vida. Les primeres dimanen de les seves influències literàries. Montserrat Roig es va formar en la lectura dels realistes i naturalistes europeus de Flaubert a Zola, de Zola a Tolstoi; sense oblidar Galdós, i tenint molt present Narcís Oller, mestre de la novel·la urbana i barcelonina del qual la considero hereva. Com en certa manera ho és, per una banda, de Mercè Rodoreda, amb qui conflueix en l'observació minuciosa i matisada del detall, i per altra banda, de Josep Pla, l'empremta del qual en Roig en parlaré més endavant.

Altres aspectes determinants provenen de la vida i dimanen de la seva condició de catalana, polititzada, sota la dictadura franquista. Roig va pretendre, en començar a escriure, donar testimoni de la realitat en la línia de l'anomenat realisme crític. No oblidem que va militar a les files del P.S.U.C. i va figurar a les llistes del Partit com a candidata al Congrés dels diputats i, encara que després prescindís de tota militància, mai no va abandonar una actitud d'esquerres.

Ja se sap que no hi ha testimoni vàlid ni denúncia vàlida sense observació. Així, ja en els seus primers textos de ficció Montserrat Roig observa el seu entorn, el barri de l'Eixample barceloní on ha nascut i després la seva ciutat. No en va el seu primer relat, "La ciutat dels tristos destins", potser no del tot inconscientment, un préstec galdosià, el títol del qual va canviar més tard per "Breu història sentimental d'una madame Bovary barcelonina, nascuda a Gràcia i educada segons els nostres millors principis i tradicions", també de clares ressonàncies literàries, es refereix a Barcelona. Barcelona és una presència constant i fonamental en Roig, tant en l'obra periodística com en la narrativa. El seu darrer llibre també es tanca amb unes pàgines dedicades a la seva ciutat establint així un curiós paral·lelisme amb el primer. No obstant això, la Barcelona descrita en els seus inicis té poc a veure amb l'actual. Aquella és la "ciutat dels tristos destins" perquè ha estat dominada i vexada pels vencedors de la guerra civil que han humiliat els seus habitants, robant-los-hi el més preuat dels seus dons: la seva pròpia llengua. La llengua en la qual basen la seva identitat nacional, que constitueix així el seu únic distintiu. Montserrat Roig no vacil·la a escollir aquesta llengua vexada que, tot i que quan ella publica el seu primer llibre, 1971 ja no està prohibida, sí implica el simple fet d'escollir-la, una clara opció política. Sobre aquest aspecte i, especialment, sobre la comparació entre un abans de la guerra civil i un després, establirà, en gran part, la configuració del seu món narratiu. Un món descrit en general a la manera realista, i fins i tot galdosiana, ja que com Galdós, Roig busca en el

passat immediat els antecedents de l'època contemporània i la seva explicació. Fins i tot en aquelles novel·les com *La veu melódiosa* que pretenen apartar-se de la crònica urbana per esdevenir molt més simbòliques, ens ofereix aspectes realistes. "La ciutat ideal que volíem bastir" —la Barcelona somniada pels catalans republicans que no van renunciar a les seves esperances d'hegemonia, és el contrapunt de la ciutat dels vençuts en la que neix l'Espardenya, el monstruós nét del senyor Malagelada.

Per denunciar un estat de coses, Roig observa com a catalana i com a marxista, encara que literàriament, el seu marxisme és difós i sovint només es nota en la descripció de la hipocresia dels capteniments burgesos. A aquestes dues característiques que motiven crec, un enfocament particular, cal afegir-hi una tercera: el fet de ser dona, dona conscienciada i feminista. Roig no dubta mai de posar en evidència que el món, si més no el que ella contempla, és patriarcal i sexista, i aquests trets inevitablement condicionen el tarannà dels seus personatges femenins.

El trèvol de tres fulles —dona, catalana i marxista primer, després només d'esquerres— que exhibirà amb orgull Montserrat Roig, vagi on vagi, penjat al trau de la seva solapa, em sembla que domina tota la seva literatura i incideix en què aquesta sigui principalment això: literatura d'observació, literatura en la qual prima la descripció sobre la narració. N'hi ha prou amb apropar-se, de moment, als seus títols de ficció: *Molta roba i poc sabó*, *El temps de les cireres*, *L'òpera quotidiana*, *La veu melódiosa*, *El cant de la joventut*, tots ells tenen en comú l'absència del verb i la presència del sintagma nominal. I encara més, el títol que Roig va escollir pel seu darrer llibre, no era *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* sinó *La mirada bòrnia*, estràbica, fou l'editorial la que va suggerir el canvi. La reunió dels seus articles fou batejada *Un pensament de sal, un pessic de pebre*.

Tots sabem, i no és necessari ni tan sols acostar-nos a Ricardou o a Hamon —per citar només dos teòrics que s'han dedicat a estudiar la descripció— que els sintagmes que inclouen un verb impliquen acció, temps i els que inclouen un grup substantiu, apareixen com a marques d'una actitud estàtica i descriptiva. En Montserrat Roig, per tant, i pel que fa als títols de la seva obra narrativa —tots, excepte *Ramona, adéu* i fins i tot en aquest el verb roman en l'estructura profunda de la frase— són bàsicament descriptius. El fet que alguns com *El temps de les cireres* o *L'hora violeta* (Eliot) o *La veu melódiosa* (March) siguin préstecs poètics no fa sinó reforçar la hipòtesi de la primacia del seu afany descriptiu, donat que la voluntat de l'estil s'observa també en l'elecció d'unes determinades cites i no d'unes altres.

Doncs bé, si Montserrat Roig degut a les causes que he enumerat, va pretendre transmetre al lector un cúmul d'informacions sobre la seva època, la seva ciutat i el seu entorn, la seva actitud no podia ser més que

fonamentalment descriptiva. No és estrany, en conseqüència, que utilitzi el truc d'inventar-se un personatge que per ofici hagi d'enfrontar-se quotidianament amb la realitat per reproduir-la amb exactitud. Els pintors que havien estat bastant utilitzats pels novel·listes del segle XIX (i el precedent clau seria Zola) amb aquesta missió, anaven a la segona meitat del XX cap avall perquè ja no copiaven del natural, i Roig volia servir-se d'algú que sí que ho fes, d'aquí que inventés a una fotògrafa, Natàlia, que cohesionava *El temps de les cireres* i *L'hora violeta*, les seves novel·les més acabades. Així, ni autora ni personatge necessiten excuses per retratar contínuament allò que veuen, per enfocar la realitat a través de la càmera, de l'ull acostumat a observar darrere la lent, que tendeix a mantenir sempre enfocada.

Ja des de les primeres pàgines de *El temps de les cireres* Roig enfronta a la seva heroina, que acaba de tornar d'Anglaterra després de dotze anys d'absència, amb una ciutat, de la qual ens descriu tot allò que veu, des que baixa de l'avió: l'aeroport, l'autopista de Castelldefels, els carrers per on circula el taxi, fins a la illa de Gran Via entre Bruc i Girona, on Natàlia baixa. Aquest retorn a casa que podem prendre literalment com *Il ritorno di Odisseo ni patria* (Natàlia assegura, com Roig, que la seva pàtria és Barcelona, la seva ciutat) suposa la possibilitat d'una comparació oscil·lant entre un abans, 1960, any de la seva partida i de l'afusellament de Grimau, i un després, 1972, any del retorn i de la mort de Puig Antich al garrot. Així, escriu:

De tota manera, i malgrat que durant dotze anys hi havia pensat molt poc, el cert és que la Natàlia sentí com un buit a l'estómac quan el taxi la deixà davant de la porteria de la tia Patrícia, a la Gran Via entre Bruc i Girona. Tot era igual que abans, la mateixa escala de marbre, la barana que recolzava cap a l'esquerra, la figura modernista de bronze que sostenia un globus, la gàbia de la portera, el sostre cromat, els agafadors daurats i lluints, els vidres esmerllats, la peça de ferro treballada per a treure el fang de les botes —quan els senyors de Barcelona ni somiaven amb els carrers asfaltats—, la llarga i estreta catifa de color magrana una mica ratada per les vores... Tot era al seu lloc, els objectes polits, el silenci de l'escala, les olors, el marbre lluent encara que els esglaons eren una mica escantellats. De la gàbia de la portera sortí un nen que corria, un nen amb cabells llargs i plomes d'indi al voltant del front. Duia una bata de col·legi d'aquelles ratlletes blaves i cinturó més fosc. "Serà de la Constància?", la Constància tenia deu anys quan ella se'n va anar.

La descripció de l'escala pren més sentit quan sabem que la Natàlia està acostumada a retratar primers plans minuciosos i sobretot quan se'ns informa que acaba d'arribar i de reconèixer un espai que creia haver oblidat, recuperant-lo en els seus mínims detalls. El medi, l'entorn, revela més dels personatges que ells mateixos i, fins i tot, en condiciona alguns.

Alguna cosa de *La comédie humaine*, alguna esquitxada aquí i allà, pot observar-se a l'obra de Montserrat Roig especialment en relació a diversos personatges secundaris femenins, penso ara en les amigues de la Sílvia, la cunyada de la Natàlia, en la construcció de les quals sembla haver-se servit de les receptes de *Le roman expérimental* que concedeix "importància considerable al medi", en un medi culturalment degradat. Diverses dones de l'obra de Roig es justifiquen lligades a la seva fisiologia o reproducció, i no a la creació. La necessitat i el gust per descriure, van motivar que l'autora escollís el personatge de la fotògrafa Natàlia i la situés a més a més ja des del començament, de retorn a casa, en una escena estereotipada: la del viatger que torna i contempla amb ulls nous el que ja coneix.

Philippe Hamon en un llibre ja clàssic adverteix que un dels trets distintius de la descripció és la introducció d'un determinat personatge, viatger/ curios/ intrús/ explorador/ etc, l'aparició del qual sol desencadenar una escena tipus, com la que Montserrat Roig ens descriu. De la mateixa manera, adverteix Hamon existeixen unes marques narratives enunciadores com poden ser les finestres o les portes obertes.

L'obra de Montserrat Roig està plena de finestres perquè hi ha moltes dones que miren. Les famoses galeries de l'Eixample —aquest espai destinat a gineceu a tantes cases barcelonines, donat que queda a la part del darrere, prop de la cuina i de l'habitació de cosir— serveixen de talaia a tants altres personatges, penso per exemple en Judith, la mare de Natàlia, la vida de la qual està lligada a aquests típics miradors: "Als ulls de la Judith hi veia una lleugera espurna, sobretot quan seia a la galeria, de cara als patis interiors" (148); primer de soltera i després de casada amb Joan Miralpeix: "Les nits de Nadal, la Judith portava les olles plenes de brou a la galeria" (155); més tard, amb la raó perduda segueix mirant: "Les dues, la nina i la Judith, miraven sense mirar els patis que donaven a la galeria" (161); i encara: "Els ulls miraven el pati de l'Eixample sense veure'" (166).

La majoria d'aquestes galeries de l'Eixample barceloní no s'obren al carrer sinó als patis d'illa que, en el projecte Cerdà, al qual al·ludeix Roig a *El temps de les cireres*, estaven pensats per albergar jardins en els seus interiors, zones verdes es diria avui, en aquella "ciutat ideal que volíem bastir" els catalans d'abans de la guerra, per resumir-ho en un vers de Màrius Torres, citat diverses vegades per l'autora. De nena, d'adolescent, Montserrat Roig es va apropar moltes vegades a "la galeria

i a la tribuna" de la casa dels seus pares al carrer Bailén en el pati de la qual hi creixia un llimoner. L'escriptora catalana a *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* ha demostrat fins a quin punt les seves vivències infantils foren aprofitades al llarg de la seva vida i ha ofert un bell exemple de manipulació literària, a través de l'evocació d'aquest llimoner que, com el que recorda Antonio Machado en el seu poema "Retrato" floria davant els seus ulls infantils, els seus fruits carregats de connotacions simbòliques es reiteren tant en els poemes machadians com en les pàgines de *El temps de les cireres*. "Aroma de tardor aquest és l'aroma de Barcelona" deia el poeta Gonçal Rodés després d'agafar una llimona i olorar-la. A l'aroma de tardor que provenia del llimoner real del pati de l'illa de Montserrat Roig s'hi superposarà amb els anys, el poema de Gabriel Ferrater, "Oloràvem la por/ que era l'aroma d'aquella tardor" i d'aquest entramat sorgirà després la seqüència olfactiva del poeta Rodés.

Els miradors —el que anomenem tribuna i galeria— i les finestres —tan vinculades a la literatura de dona (penso ara en Carmen Martín Gaité)— es repeteixen en l'obra de Montserrat Roig. Assegudes davant d'elles les dones miren, observen en secret, fantasiegen.

Montserrat Roig va deixar en morir el projecte d'una novel·la en la qual un seguit de dones havien d'observar Barcelona des de l'Edat Mitjana fins avui. I a l'última part de *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, que es tanca amb el títol de *Finestres, balcons i galeries* repassa les finestres de la ciutat, de Barcelona —de la finestra gòtica, la finestra coronella, fins la "tribuna" del segle XX— i en elles observa: un ull que mira a través d'un ull fet per mirar. Retina i finestra tenen el mateix angle de focalització. Des d'aquestes finestres altres dones miren la seva ciutat: "vaig començar a imaginar-me" escriu Montserrat Roig "totes aquelles mirades de dones, la percepció visual de les quals a penes si ens ha deixat algun rastre. D'alguna manera, les ciutats prenen part de la seva història, de la seva memòria" (125)

Per oferir la seva veu o millor la seva mirada a aquestes dones, Montserrat Roig projectava la novel·la que he esmentat, en la qual hagués primat la finestra, aquest espai dominant, punt de partida, per a la contemplació i la descripció de paisatges, del paisatge urbà, el predilecte de la nostra autora. No obstant això, la finestra, el balcó, el mirador, la talaia o el forat del pany de la porta on tantes dones s'han abocat, al llarg de la història, per veure com aquesta transcorria sense incloure-les no és privativa de la literatura de dones, com a lloc de la focalització. La finestra, el balcó apareix com espai predilecte també de la literatura escrita per homes i fins i tot com un dels indicadors que anuncia una seqüència descriptiva i penso en autors del XIX, —Flaubert o Zola— però també en altres del segle XX, com Gabriel Miró, en qui, segons al meu entendre, la literatura d'observació té un dels seus més subtils cultivadors, fins a autors del *nouveau roman*, tot i que en aquests, —i

destaco sobretot a Robbe Grillet i *La Gelosia*— el mecanisme de la descripció no és exactament el mateix. Potser molt més a la vora de tots ells es troba, pel que fa a la influència en Montserrat Roig, Josep Pla, el gran escriptor català que era enormement finestrer. La mateixa Roig li rendeix un homenatge a *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* i recorda el passatge de *El carrer estret* on al·ludeix a l'espectacle de veure el món des d'una finestra. Pla, assegura Montserrat Roig, era un gran xafarder i a més a més "adjectivava com els àngels". Em sembla que el descobriment de Pla, i especialment la relectura apassionada que en fa Montserrat Roig ja al final de la seva vida, i el seu entusiasme arriba a tant que descobreix en l'obra de l'empordanès trets femenins i assegura que Pla utilitza una mirada i una manera d'escriure en la que tradicionalment s'ha dit que les dones eren més expertes. Suposo que aquest afalac a Pla l'hagués horroritzat, i per altra banda, no estic del tot segura que Montserrat Roig encerti en la seva apreciació, en tot cas no entraré en la qüestió, que em sembla secundària. Sí, en canvi, que moltes de les descripcions de la nostra autora estan en deute amb les de Pla, que, en efecte, adjectivava com els àngels. Per a un autor que veu i comprèn el món a través dels sentits, l'adjectiu és un element crucial. Pla està d'acord amb Soldevila quan aquest sosté "que la sorpresa d'una prosa corrent prové de l'exactitud dels adjectius". Per a l'empordanès universal, l'adjectiu ha de ser precís i a més a més si és possible "arriscat i divertit" (310). Doncs bé, en els últims llibres de Montse Roig, i especialment a *Barcelona a vol d'ocell* i *La veu melodiosa*, el gust pel matís, l'agudesia de les seves observacions divertides i arriscades, l'àmplia gamma de recursos expressius que impliquen qualitat, que complementen el substantiu afegint-li valors que, d'altra manera, passarien desaparcebuts, són notoris. La *metagoge* i la metonímia, la comparació, la metàfora o les constants "em sembla, em recorda, em pareix" no se'ns escapen i semblen sovint anotacions sobre el guidor del mestre de l'empordà que, igual que farà Montserrat Roig, utilitza un cromatisme variadíssim i sempre matisat. Els colors: ja que la realitat ofereix un ventall més ampli del que mostra l'espectre o el diccionari. Montserrat Roig es refereix així al color que té l'aigua de l'estany, color d'ampolla, o al color de vi de les teules, a les mans d'ales de mosca de l'Espardenya que té cara de rap i llavis de sobrassada per posar només uns pocs exemples agafats a l'atzar. Pla esmentava en el *Quadern gris* "la boca de cul de gallina" d'una dona, el color de vinagre del cap de Tossa, o el cel és d'un blau perdut gairebé blanc...

Moltes comparacions en Pla provenen de la cuina, com en Roig. Així els condiments, els sabors, les olors dels cuinats són un altre punt en comú. Montserrat Roig escriu referint-se a Barcelona en la crònica d'un viatge en helicòpter: "Els finals de les illes de l'eixample semblen pollastres farcits d'uralita i de maons" (25), "Les torres noves d'un color de llaua nova, semblaven una mena de pesquer. Fa anys que els

nostres pastissers imiten la Sagrada Família. Si hem de caure prefereixo Santa Maria del Mar". I extreu conclusions de les seves descripcions amb aguda mordacitat igual que Pla. Així quan al·ludeix a la densitat del trànsit, en un paràgraf que no hagués desdenyat l'autor empordanès, degradant els conductors: "Els rostres de la gent que condueix acaben per assemblar-se als dels seus motors", i pel contrari vivifica, mitjançant una *metagoge*, els cotxes: "Els cotxes es toquen els colzes i es freguen els genolls..." Per concloure, "La densitat de Barcelona és una prova duríssima per practicar la superada solidaritat urbana. Voldríem dir: la ciutat és la gent quan de vegades només sembla que la ciutat siguem els cotxes."

La Barcelona vista des de l'altura —finestra o mirador en les novel·les i relats— i des del mateix cel a *Barcelona a vol d'ocell*, observada des de certa distància o des de la llunyania, o almenys des d'una certa llunyania em sembla la predilecta de Montserrat Roig, la que descriu amb més força. Potser com a contrapunt de l'espai interior, la casa on ha tancat els protagonistes de les seves novel·les. Em refereixo a Judit Flechier de *El temps de les cireres*, la senyora Duc de *L'òpera quotidiana* i l'Espardenya de *La veu melodiosa*, l'espai exterior s'aborda i focalitza amb l'atractiu que exerceix sobre els qui romanen tancats, el carrer és promesa de llibertat, d'aventura on encara pot succeir alguna cosa que mai passa en l'espai angoixant de l'interior. No obstant això, a *Barcelona a vol d'ocell* assegura:

Barcelona, a vol d'ocell, se m'apareix com una altra ciutat. No és la meua perquè la meua l'he llegida amb els peus i l'he dominada amb el record. Des de les alçades s'objectiva i al primer cop d'ull, la fredor de la geometria domina l'experiència i l'emoció.

La Barcelona vista a ras de terra, de peus a terra com diem els catalans, apareix també en el cicle narratiu de Montserrat Roig. En primer lloc destaquen les descripcions del seu barri, l'Eixample, del qual se'ns ofereix el nom dels carrers, la història, el seu passat i el seu present. Llavors el barri gòtic, el preferit arquitectònicament per l'escriptora, que es poc gaudiniana, potser per influència de Pla, potser perquè considera excessius els deliris curvilinis de l'arquitecte místic, en les cuines dels edificis modernistes solia dir que no seria capaç de fregir uns ous ferrats, tot i que no se sentia acomplexada com alguns dels seus antecessors antigaudinians que varen motivar la frase d'Ortega: "Vostès els catalans exageren. L'arquitectura de Gaudí no és sublim, però no justifica tanta desesperació". A Montserrat Roig li interessien molt més les finestres que les façanes, la Barcelona "fachedosa" a la qual va al·ludir Unamuno, la deixa freda. La zona de Santa Maria del Mar, a la qual dedica una bella seqüència a *El temps de les cireres*, li agrada més que la del modernista

Passeig de Gràcia. I com a barcelonina, li atrau la Rambla que baixa al mar. Per la Rambla transcorren alguns dels primers encontres de Judith i Joan, els pares de la Natàlia. La Rambla és el final de l'etapa del passeig nocturn de Natàlia i el seu nebot Màrius. El retrobament d'aquests dos personatges donarà peu a una altra seqüència tipificada per Hamon. La descripció del passeig nocturn, a més a més, en aquest cas, serveix per a relativitzar un dels moments clau de la novel·la, la revelació final, feta per Màrius a la Natàlia, que el seu avi ha estat tancat al manicomi. El passeig que s'inicia als voltants de Santa Maria del Mar, segueix per la Plaça del Palau, Laietana i desemboca a la Rambla:

La Rambla en aquella hora, tenia un color blanquinós i la gent que hi caminava ho feia com si somiés. Homes i dones dormien tot fent capcinades a les cadires en filera, i un escombriaire recollia la brossa de la nit. Van seure en una cadira, relluent per la rosada i pel fred de la matinada i van estar-s'hi ben bé mitja hora sense dir-se res. (218)

Cada personatge, el jove Màrius i la seva tia, la madura Natàlia, pensen en les seves vides, el seu passat i en el futur, minuts abans en un altra seqüència nocturna asseguts en un banc de la plaça del Palau, mantenen el següent diàleg:

Aviat fotré el camp (diu Màrius) faré com tu, me n'aniré ben lluny, no m'agrada aquesta ciutat. És com si s'enfonsés poc a poc...
La Natàlia va dir: jo també creia que aquesta ciutat s'enfonsava però a fora he comprès que la ciutat la portem a dintre."

Kavafis *dixit* abans que la Natàlia (a on tu vagis anirà la teua ciutat), però Montserrat Roig *dixit* abans que Félix de Azua (Barcelona és el titànic...).

No cauré en la temptació de suposar que la Natàlia era Montserrat Roig ni tan sols un *alter ego*, o una prolongació o potser una màscara però del que sí n'estic segura és que si hi ha una afirmació compartida entre l'autora i el personatge és aquesta: perquè Montserrat Roig va portar molt dintre seu la seva ciutat, tant que li va servir com a marc de tots els seus textos de ficció. Mai, afirma l'autora, va sentir la necessitat de buscar altres espais, declarava al diari *Avui* el tres d'agost de 1991, tres mesos abans de morir:

No he sentit la necessitat de sortir d'aquest món perquè hagués estat fals. Què hauria demostrat parlant de la selva de l'Amazones si no he sentit mai

cap necessitat de parlar-ne? He volgut crear un món perquè només sobreviuen els escriptors que en tenen, sigui a l'Amazones o sigui a l'Eixample. He nascut aquí i per molt retallat que sigui, aquest és el meu món

No hi ha pràcticament en Montserrat Roig cap paisatge que no sigui el barceloní urbà. Algunes referències a la platja propera, la de la costa del Garraf o la costa Brava, algunes altres pinzellades dedicades a Gualba i poca cosa més. De tothom és sabut, i per tant només ho al·ludiré de passada, que la nova ciutat, la metròpoli industrial a la qual es va referir Baudelaire a *Le Spleen de Paris* es convertirà en l'àmbit per excel·lència de la novel·la del segle XIX i encara segueix sent-ho (amb excepcions) fins els nostres dies.

Aquest nou espai, marc, fons o rerafons dona peu, doncs, a la descripció del paisatge urbà: de la xarxa viària, de l'arquitectura, dels sorolls del trànsit a la il·luminació dels aparadors i carrers que esdevindrà aviat tòpica, tot i que no comptava amb antecedents literaris com sí que els tenia, i en abundància, el paisatge rural.

Sense oblidar la pressió de la ciutat sobre l'individu (alguna cosa d'això ens vol dir Roig quan adverteix que la Natàlia porta a dins Barcelona, tot i que en el cas de la Natàlia aquesta ciutat no arriba a neutralitzar-la com passa, per exemple, amb *La Regenta*), la ciutat és l'espai apte per a l'aventura individual que es dona en més gran mesura en el medi urbà que en el rural a partir del segle XVIII. Potser ni tan sols cal citar a Simmel per constatar que la gran ciutat ofereix una sèrie de possibilitats, d'estímul que el medi rural no proporciona. D'aquí la constant arribada d'herois novel·lescos a les urbs, determinats, és clar, per l'èxode massiu de camperols a la ciutat que comença a donar-se a Europa a partir del segle XVII, aspecte que recull Roig a les seves novel·les en referir-se a l'origen dels Miralpeix i els Miràngels.

Ha estat Walter Benjamin, a propòsit del seu assaig sobre *Alguns temes a Baudelaire* qui ha ofert les pautes als seus incomptables seguidors per a relacionar i fins i tot engalzar les peripècies emocionals dels personatges en relació amb la nova iconografia urbana que, en ser hereva del costumbrisme del XIX, arriba, en alguns casos, a convertir-se en simbòlica. A la llum de les propostes de Benjamin, Laureano Bonet va estudiar a *La papallona* de Narcís Oller quatre *topoi* rellevants que el filòsof, que havia de morir en terres catalanes, examinava en Baudelaire: la multitud, el crepuscle, la llum de gas i el motiu de la dama fugitiva que apareix i desapareix entre la "foule". El 1991, en el congrés de MLA celebrat a San Francisco, vaig presentar una ponència analitzant a *Aloma*, de Mercè Rodoreda, i a *Nada*, de Carmen Laforet, la mateixa seqüència que ofereix Oller a *La papallona*. La dama fugitiva que apareix i desapareix entre la gentada, engolida per la multitud, entre el

clarobscur que propicia la llum de gas. En la novel·la d'Oller, en una escena culminant en la qual el protagonista de *La papallona* s'ha enamorat de la misteriosa dona a qui perd en aquesta ja "fourmillant cité" i es sent, immers en el tragí dels carrers, sol, terriblement sol entre la multitud, tòpic que una vegada més la novel·la del XIX va posar en circulació i que han rendabilitzat textos de postguerra i d'abans de la guerra, penso ara en *La noia matinera* de Carner o en *La ciutat d'ivori* de Guerau de Liost. A *Aloma*, de Rodoreda, i a *Nada*, de Laforet, les seves protagonistes es troben soles entre la multitud a l'inici d'ambdues novel·les. Rodoreda a més a més, situa *Aloma* a la Rambla, punt neuràlgic també per a una sèrie d'escriptors estrangers que centren les seves novel·les sobre Barcelona (penso en André Malraux: *L'espoir*, 1937, Claude Simon, o en Jean Genêt: *Le journal du voleur*, 1949, entre d'altres). A la Rambla, prop de la plaça Catalunya, un desconegut escomet *Aloma*, i és seguida per un altre, immersa en els sorolls, les oïors i el bullici de la ciutat. Montserrat Roig ha situat també a la Rambla l'escena nocturna de Natàlia i Marius, escena culminant amb descobriment de secret i anagnòrisi. No li cal accentuar amb el contrast de la multitud, la solitud dels seus protagonistes, potser perquè hi insistirà de manera més contundent al final d'aquesta nit, en la qual Natàlia torna sola a casa, escamesa ara sí, com *Aloma*, per un desconegut, un escombrinaire, a la plaça Urquinaona. En arribar, acarant-se amb la pròpia solitud, es masturba en el bany, en una seqüència que ens corprèn. No cap altra cosa volia l'escriptora sinó convertir el lector i la lectora en l'ull capaç de sorprendre la fotografia en el moment clau per mostrar-nos la seva feblesa. Convertint-nos així en multitud que espia la noia que en tornar a la seva ciutat que encara pensava que podria conquerir-la.